

La llegada del Renacimiento a las catedrales gallegas: consideraciones acerca de la estructura e iconografía del antiguo retablo mayor de la catedral de Lugo

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El antiguo retablo mayor de Lugo, realizado por Cornielles de Holanda entre 1531-1534 presenta sugerentes aportaciones iconográficas realizadas al hilo de la *Devotio Moderna* y procedentes del arte flamenco, las cuales por sí solas, más allá de obvias cuestiones de estilo, niegan la posibilidad de que este autor haya sido el mismo que realizó las escenas del retablo mayor de la catedral de Ourense, como tradicionalmente se ha venido sosteniendo, lo que repercute sobre la tesis defendida hasta el momento de la introducción del estilo renacentista en Galicia.

Palabras clave: Cornielles de Holanda – Retablo – Catedral – Lugo – Renacimiento.

ABSTRACT

The old main altarpiece of the Lugo Cathedral, made by Cornielles of Holland between 1531-1534, shows suggestive iconographic contributions, that, being related to the *Modern Devotio* and coming from the flemish art, deny, themselves alone and beyond obvious style matters, the viewpoint of this artist as the possible author of the scenes placed in the main altarpiece of the Ourense Cathedral, which affects the thesis up to the moment defended about the introduction of the Renaissance style in Galicia.

Keywords: Cornielles of Holland – Altarpiece – Cathedral – Lugo – Renaissance.

La bibliografía sobre Cornielles de Holanda reiteradamente ha insistido en la transformación estilística que ofrece el artista desde su supuesta primera obra en Galicia, el retablo mayor de la catedral de Ourense (ca. 1516-1520), al retablo de la catedral de

Lugo (1531-1534); transformación en la que habría sido decisivo su avecindamiento en Santiago de Compostela en 1524 y, sobre todo, el papel determinante de los comitentes, que le habrían exigido, como para el caso del Retablo del vestíbulo del Hospital Real, una obra “a la romana”. De este modo, la bibliografía nos ofrece una imagen simplista de Cornielles: la de un artista gótico flamenco que a causa de sus mecenas se ve en la necesidad de cambiar de lenguaje, abandonando el estilo gótico de su formación en favor de los incipientes balbuceos del renacentista, al que le cuesta adaptarse.

En realidad, si ponemos en duda la tradicional atribución al artista del retablo mayor de Ourense y, a lo sumo, consideramos como obra suya las pequeñas estatuillas exentas –y aún estas con muchas dudas y pendientes de confirmación–, empieza a desmoronarse todo el montaje anterior, pues comenzamos a percibir al artista, más que como un gótico, como un flamenco y, por lo tanto, como poseedor de un estilo acondicionado a los nuevos tiempos en los que se produce un cambio de mentalidad favorecido por la *Devotio Moderna*, que también entonces adquiere plena difusión en España, engarzándose en la propia renovación llevada a cabo por la religiosidad española a lo largo del siglo XV. Es más, si Cornielles no es el entallador de Ourense, sino que todo lo más –y repito, que posiblemente sea mucho suponer– sólo es el escultor encargado de completarlo en su finalización, podríamos llegar a preguntarnos si la cláusula del contrato del Hospital Real compostelano no es del todo ajena al propio artista, puesto que, dejando al margen el repertorio de motivos arquitectónicos, ya que no conocemos cuáles eran realmente los suyos antes de su instalación en Santiago, él no tendrá, por lo menos en cuanto a la escultura, que variar su estilo para convertirse en un buen intérprete de las “necesidades y angustias de su época”. En este sentido, el antiguo retablo mayor de Lugo es una pieza importante, cuyo verdadero valor y sentido, a mi entender, no ha sido todavía suficientemente destacado.

ESTRUCTURA

El antiguo retablo mayor de la catedral lucense fue desmontado en 1763 y vuelto a montar cuatro años después por los escultores Agustín Baamonde y Benito y Juan de Rioboo en los testeros del crucero¹, montaje este que sufrió una alteración en los años 90 del siglo XX, al suprimirse algunas figuras y varios rellenos de la antigua fábrica².

En cuanto a la estructura original creo que –con el referente del retablo de la Colegiata de Xunqueira de Ambía, datado en 1735– la hipótesis de Vila Jato de que “en su disposición primitiva, constaría de predela, tres cuerpos divididos en cinco calles y un completo remate con el tema de la crucifixión”³ es plenamente asumible, al ser esta

1 M. Vila Martínez, “Estudio documental do retablo de Cornielles de Holanda da catedral de Lugo” en *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*, Santiago, 1995, p. 43.

2 E. Nuere, “Hipótese sobre o seu estado primitivo” en *O antigo retablo maior...op. cit.*, p. 49.

3 M^a D. Vila Jato, “O retablo da catedral de Lugo” Hipótese sobre o seu estado primitivo” en *O antigo retablo maior...op. cit.*, p. 23.

una tipología frecuente en la retabística española del momento, que mantiene el damero gótico remozado sólo en el repertorio de motivos supuestamente romanos⁴. También creo que las calles exteriores, como evidencia el cambio de pavimento en el suelo de la capilla mayor, se dispondrían en ángulo respecto a las tres centrales, opinión ya mantenida por Enrique Nuere⁵. Además, considero que, como sucede en el retablo de Xunqueira, la calle principal destacaría en altura sobre el resto.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El hilo conductor de todo el conjunto es la Redención, tema que, asimismo, es lo más frecuente en los retablos de la época, en los que se le suele recordar al fiel la historia de la Salvación, esto es: la caída y el rescate de la humanidad. Pero, además, en este caso, debido a las devociones particulares de la Catedral, se destacan también el papel de su patrona, santa María, como Corredentora y principal Intercesora, y las alusiones al Santísimo Sacramento, que por privilegio inmemorial está permanentemente expuesto en ella, como pan de vida que permite la resurrección y la gloria eterna.

Por otra parte, resulta prácticamente imposible reconstruir la disposición de las escenas dentro del conjunto, ya que, teniendo en cuenta nuevamente el Retablo de Xunqueira, lo más probable es que no siguieran una secuencia cronológica. En función del tamaño y la disposición de las figuras, la distribución de las escenas podría ser: Los evangelistas flanqueando a la Santa Cena en la predela; sobre este banco, un pequeño poyo que estaría ocupado en el neto de la calle central por el expositor, escoltado por san Pedro y san Pablo. En el primer cuerpo, de izquierda a derecha, se situarían la Anunciación, la Adoración de los Pastores, Santa María como Madre de Misericordia con los dos donantes a sus pies, la Natividad de nuestra Señora⁶ y el Pecado Original. Ya en el segundo, se dispondrían la Circuncisión, la Epifanía, Santa María –que ocuparía así un espacio doble–, el Bautismo y el Discurso del pan de vida. Sobre este cuerpo habría un segundo poyo, situándose en el neto de la calle central las Bodas de Caná. Finalmente, en el último cuerpo estarían la Transfiguración, la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto, la Resurrección, el Descenso al Limbo y la Ascensión. Coronando el conjunto se dispondría un Calvario completo, con ángeles portando los *Arma Christi*.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ESCENAS

Para el análisis individual de las escenas mantendré la secuencia litúrgica. En este sentido, la escena inicial es la del *Pecado original*, de la que tan sólo se conserva la figura

4 F. Marías, *El siglo XVI. Gótico Y Renacimiento*, Madrid 1992, p. 72.

5 E. Nuere, art. cit., p. 52.

6 Hasta aquí sería la misma distribución que encontramos en Xunqueira de Ambía.

de Eva tomando la manzana del árbol prohibido. A partir de aquí el discurso se centra en María, la nueva Eva, gracias a la cual la humanidad consigue vencer a la muerte y abrir nuevamente las puertas del Paraíso, que le estaban cerradas por culpa de aquella. Esta empresa precisa de una preparación que se compendia en la escena de la *Natividad de Nuestra Señora* (Fig. 1), la cual se percibía como “el principio de las festividades que sirven de puerta hacia la gracia y la verdad”, por lo cual no es extraño que se figure inmediatamente después del pecado original. Pero, además, dicha festividad, como ‘preparación’ y puerta hacia la gracia y la verdad, tenía un carácter penitencial y su representación recordaba al fiel que debía prepararse mediante el sacramento de la penitencia para poder alcanzar él mismo una resurrección mística⁷.



Figura 1. Cornielles de Holanda, *Natividad de Nuestra Señora y La Anunciación*. Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

La escena de Cornielles tiene un gran encanto. Fruto de un arte acostumbrado a servir de apoyo a las meditaciones de los fieles, sirviéndole de estímulo visual, se recarga de detalles, redundando en un carácter narrativo para satisfacer el mayor número de preguntas que estos pudieran formularle o formularse en su oración mental⁸. Consecuentemente, además de santa

Ana en el lecho, de la partera enfajando a la Niña y de la criada encargada en alinear los paños blancos, recurrentes en la iconografía de este tema, aquí se ha exagerado la anécdota de las mujeres que le traen viandas a la madre, convirtiéndose la representación en una pseudo Adoración de los Pastores. Pero, sin duda, lo más novedoso es el intento de mover anímicamente al fiel, para lo cual se utilizan recursos ‘barrocos’ como el desbordamiento del marco, de modo que la mesa con viandas y el perrillo debajo de ella se integran en el espacio del espectador, lo mismo que san Joaquín –identificable por el cordero– que literalmente está entrando en la escena desde el espacio de aquel.

La Anunciación (Fig. 1) es la escena contraria a la del Pecado Original. En *La leyenda dorada* se explicita que fue conveniente que la anunciación angélica precediese a la Encarnación porque:

7 J. de Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, 1997, p. 571.

8 En este sentido, no está demás, tener presente lo escrito en las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* –una obra que ejerció un enorme influjo en la Devotio Moderna y que, atribuida a San Buenaventura, actualmente se cree que fue escrita por Giovanni de Caulibus–: “Yo en este misterio, como en todos los otros de la vida de Cristo, intento solamente, como al principio te he advertido, tocar algunas meditaciones según ciertas representaciones imaginarias que el alma puede de diversos modos percibir, según fueron hechas por el Señor o se puede creer que así lo fuesen” (Cito de la edición: San Buenaventura, *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, 1893, p. 45, a la que en adelante, para evitar la confusión de su autor, me referiré como *Meditaciones...*).

Procedía conservar cierto paralelismo entre los caminos de la prevaricación y de la reparación: Así como el diablo mediante la tentación suscitó en el ánimo de una mujer la duda y por la duda la llevó al consentimiento y por el consentimiento la condujo a la caída, así también un ángel, mediante la anunciación, suscitaría en el alma de otra mujer la fe, y por la fe la llevaría al acatamiento de la voluntad divina, y por el acatamiento o consentimiento a la concepción en sus entrañas del Hijo de Dios⁹

Gabriel es entonces un enviado de Dios, de ahí que se le represente –como un Mercurio cristiano– portando un cetro. La importancia de su mensaje está, además, claramente, manifestada porque él ocupa el lugar de privilegio: se representa a la derecha¹⁰, mientras que la situación de María a la izquierda expresa su humildad, la cual, a su vez, vendría reforzada por el hecho de que está arrodillada en el suelo, disposición que, asimismo, no sólo refiere su propia humildad, sino la de Jesús, quien literal y voluntariamente se humilla en el misterio de su encarnación, hasta el punto de presentarse como víctima propiciatoria¹¹. Un sacrificio este que se repite en la Eucaristía, que no es sino una Encarnación constantemente actualizada, de ahí que el ángel aparezca revestido con ropas litúrgicas, concretamente, con la dalmática de diácono, pues este es el oficiante que ayuda al sacerdote en la Eucaristía y en ella, Cristo es a la vez sacerdote y víctima¹².

Este contenido sacrificial está, además, claramente especificado en el altar portátil, un carrito con un recipiente y fuego que encontramos en el primer término de la composición, que alude a las ofrendas ígneas de la antigua Ley, que vino a sustituir Jesús convirtiéndose él en la víctima¹³. Una idea que resulta muy apropiada para un retablo que exalta el Santísimo Sacramento, pero que asimismo evidencia la reflexión de que tanto el sacrificio cruento de la Antigua Ley, como el espiritual de la Nueva, así como la propia Encarnación, se elaboran con el fuego del Espíritu Santo. De este modo, en este altarcito completamente excepcional en la iconografía de la Anunciación,¹⁴ no sólo hay

9 J. de Vorágine, *op. cit.*, p. 211.

10 M^a-L. Lievens-De Waegh, “L’Iconographie” en *Les Primitifs flamands et Leur temps*, Tournai, 2000, p.209.

11 Besides meaning humble, *humilis* has the sense of inferior, mean, degraded, and is related to *humus* or earth. It is this contrast of the earthly with the heavenly that we are to understand as the lowly condition which the savior espoused by taking on human flesh. Further specifications of this domestic setting, then, will be expected to reveal not only the typical furnishings of a domestic interior, but also certain allusions to the sufferings the Child would endure by accepting humanity as a necessary ingredient in the process of redemption” (C. J. Purtle, “The Iconography of Campin’s Madonnas in Interiors: A Search for Common Ground”, en S. Foister and S. Nash (ed.) *Robert Campin New Directions in Scholarship, Brepols*, 1996, p. 174.

12 M. B. McNamee, *Vested angels*, Lovaina, 1998, pp. 58-59.

13 Para Santo Tomás de Aquino. “Todos los sacrificios de la Antigua Ley eran ofrecidos para prefigurar este (el de Christo) único y principal sacrificio”, idea que aparece posteriormente recogida en San Buenaventura y en Johannes Gerson y consecuentemente en la Devotio Moderna (C. Ferguson O’ Meara, “ ‘In the Hearth of the Virginal Womb’: The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art”, *Art Bulletin*, 1981, p. 77).

14 Ferguson O’ Meara ya señaló la posibilidad que la aparición de chimeneas en varias escenas del arte flamenco, entre las que destacan las de la Anunciación realizadas por Robert Campin y sus seguidores,

un mensaje de continuidad –mostrando cómo Jesús vino a completar la Antigua Ley, no a destruirla–, sino que también se visualiza el papel que en dicho misterio juega la segunda persona de la Santísima Trinidad.

El hecho de que Jesús todavía no se ha encarnado podría estar figurado por el libro cerrado; sólo cuando se abra –ello es, cuando se encarne– el entendimiento eterno del Padre, manifestado en el único Verbo, se hará visible a los hombres¹⁵. Además, desde el momento de la encarnación entrará la verdadera luz en el mundo, que se mantendrá eternamente activa gracias a la Eucaristía¹⁶, por lo que la luz de la vela es ya completamente innecesaria –pues ni tan siquiera les sirve a los ciegos de espíritu, incapaces de ver la luz que ella irradia–, de ahí que el candelero sobre el aparador no tenga ningún cabo de cera¹⁷. Precisamente la relación de la Eucaristía con el fuego físico de la Antigua Ley y el espiritual de la Nueva, que también irradia luz, está desarrollada en san Buenaventura y en las *Meditaciones*¹⁸.

La escena ocurre en un interior, siguiendo el evangelio de Lucas (I, 28), pero aquí estamos ante un interior holandés constituido por una sala en la que se inserta el lecho, cerrado a ella por unos cortinajes, los cuales están recogidos para que podamos verlo. La representación del tálamo es esencial, pues simboliza el matrimonio místico del alma con Cristo¹⁹. Este significado matrimonial está reforzado por el perrito al lado de María. Sobre el lecho se disponen tres cojines, dando a entender que en la Encarnación es la Santísima Trinidad al completo la que actúa²⁰. El número tres lo volvemos a encontrar repetido en las fuentes sobre el aparador, por lo que posiblemente estas evoquen nuevamente la presencia y función de la Trinidad, puesto que la reiteración ternaria de motivos, frecuente

hagan referencia al Holocausto, sin embargo, el ejemplo del Cornielles es mucho más obvio y como él, sólo conozco el da la *Anunciación* de Pedro de Córdoba, para la Catedral Cordobesa.

- 15 A partir de que San Bernardo señalara que la Virgen estaba leyendo el pasaje de Isaías 7, 14, cuando la sorprendió el Ángel, lo usual es que el libro esté abierto. Por otra parte, el hecho de que en las Anunciaciones de Robert Campin pareciera que las hojas del libro fueran movidas por un soplo de viento, fue interpretado como una referencia al Verbo encarnado. Mi interpretación aparece recogida en textos posteriores, como los libros de letanías de Theófilo Mariofilo y Dornn (véase, C. LÓPEZ CALDERÓN, “Madre, Corredentora y Virgen: símbolos marianos a través de las Letanías Lauretanas de Theófilo Mariphilo, Augusto Casimiro Redelio y Francisco Xavierr Dornn” *Actas del Congreso Internacional Mariano “María signo de Identidad de los Pueblos Cristianos”*, Gibraltar, 2010, En Prensa).
- 16 “Hoy ha descendido del cielo la luz verdadera para alejar y disipar nuestras tinieblas. Hoy el pan vivo, que da vida al mundo, es cocido en el horno del seno virginal. Hoy el Verbo se hace carne para habitar entre nosotros” (*Meditaciones...*, p.19).
- 17 Este mismo motivo aparece en La anunciación de Hans Memling de Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Una variante la encontramos en el Tríptico de Merode, en que la luz de la vela acaba de apagarse.
- 18 C. Ferguson O’ Meara, art. cit., pp. 84-85.
- 19 M^a-L. Lievens-De Waegh, art. cit, p.209. Esta autora apunta además que el ejemplo más antiguo conocido es *La Anunciación* de Rogier van der Weyden.
- 20 La idea la encontramos repetida en las *Meditaciones*: “Porque debes saber que la excelente obra de la Encarnación, la hizo toda la Trinidad, aunque sólo se encarnó la persona del Hijo, como si al que se viste una túnica le ayudasen dos por los lados poniéndole de las mangas [...] Hoy es el día de la solemnidad de nuestra Señora, que ha sido reconocida y recibida por el Padre por hija, del Hijo por Madre y del Espíritu Santo por esposa” (*Meditaciones...*, pp. 14 y 18).

en el arte flamenco, apunta hacia que María era vista como el *Templum Trinitatis* al final de la Edad Media²¹.

La iconografía de esta escena difiere substancialmente de la homónima del retablo Mayor de la Catedral de Ourense, en la que, si bien es cierto que Gabriel viste de diácono, aunque aquí con alba y estola, se alude mucho más enfáticamente a la Virginitad de María, a través de sus cabellos sin cubrir y, sobre todo, a través del jarrón repleto de azucenas, lo que viene a reforzar la hipótesis, deducida también por cuestiones de estilo, de que el relieve orensano no sea obra de Cornielles.

Como se señala en las *Meditaciones*: “Cuanto se ha dicho de la Encarnación, casi se deja ver aún más claro en el Nacimiento; pues lo que allí se veía comenzado se ve aquí manifestado, por lo cual puedes unir aquella meditación con esta”²². Así, lo primero que está transmitiendo la escena de la *Natividad* (Fig. 2) es el momento en que “la Palabra se hizo carne y acampó entre nosotros” y sus consecuencias: “Su nacimiento purificó el nuestro, su sentido dio sentido a nuestra vida y su muerte destruyó nuestra muerte”²³.

Sin embargo, la iconografía de esta escena en Lugo es de gran originalidad y está enriquecida con otros contenidos, además del de significar el inicio de la Redención. En ella encontramos tres espacios que se interrelacionan. Uno es el del misterio del nacimiento. Otro, el del profeta Isaías que, en el primer término, ‘ve’ la escena, por lo que puede predecirla, y, al tiempo, actúa como su narrador al modo de las representaciones medievales de los Misterios en las que un profeta proclamaba los eventos de la Historia sagrada²⁴. Y el tercero es el de los que, tras el mirador, asisten a la escena teniendo a sus espaldas el resplandor que ilumina la noche.

En el misterio del nacimiento se utilizan las *Revelaciones* de santa Brígida para subrayar su carácter milagroso. Jesús ‘aparece’ sobre el suelo, sin que su madre haya sufrido dolor, ni haya perdido su virginidad. Para figurar la instantaneidad del episodio, se enfatiza la temporalidad: María ya está adorando al Niño de rodillas.



Figura 2. Cornielles de Holanda, *La Natividad*, *Expositor* flanqueado por san Pedro y san Pablo y *La Circuncisión*. Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

21 C. J. Purtle, The Iconography of Campin's Madonnas in Interiors: A Search for Common Ground, en S. Foister and S. Nash (ed.), op. cit., pp. 177.

22 *Meditaciones*..., .. 37.

23 Palabras de san Bernardo recogidas en *La leyenda dorada* (S. de Vorágine, op. cit., 56.).

24 O. Pächt, *Early Netherlandish Paintings: from Rogier van der Weyden to Gerard David*, London 1997, 196. Este autor se refiere a *La Adoración de los Pastores* de Hugo van der Goes de Staatliche Museen de Berlin.

San José, por el contrario, conmovido, todavía está acercándose o, todo lo más, inicia la acción de arrodillarse. De este modo Jesús, Dios eterno, entra en el tiempo de la historia de la humanidad. Además, san José lleva en su mano una vela encendida para mostrar, siguiendo las revelaciones de la santa sueca, que su luz era superada por la que irradiaba el Niño, la cual está simbolizada por los rayos que lo circundan, puesto que el medio escultórico le impide a Cornielles la representación naturalista del Niño como foco irradiador de luz –como ya propone la pintura flamenca a partir de Van der Goes²⁵–.

Además, el carácter milagroso está también subrayado por la luminosidad que rompe las tinieblas de la noche en el último término, pues este era para Vorágine uno de los hechos milagrosos con que “todos los tipos de criaturas intervinieron en la notificación del mismo [el nacimiento de El Salvador] a los hombres”²⁶; otro hecho, también representado por Cornielles, fue que “el buey y el asno, dándose milagrosamente cuenta de la calidad del recién nacido, se arrodillaron y le rindieron adoración”²⁷.

Hay, pues, en la figuración de la escena la intención de resaltar que el nacimiento de Jesús fue un hecho milagroso, pero también lo que se trasmite es que el milagro más importante de todos ellos es que María siguiera conservando su virginidad después del parto. Precisamente, para subrayar esta idea en la escena se dispone, además de la referencia a santa Brígida, la representación de Isaías, que no sólo es el profeta que anuncia el nacimiento de Jesús, sino que predice, si se sigue la traducción errónea de la Vulgata, que lo hará de una Virgen²⁸. Y esta idea es de suma importancia, primero, porque, como señala san Bernardo, la pureza de la concepción activa de María es la que garantiza la propia pureza de Jesús, quien precisamente venció al pecado desde el mismo momento en que asumió la naturaleza humana sin contaminarse²⁹, y, segundo, porque la Virginidad de María es la que la convierte en la principal intercesora³⁰ y otro de los cometidos del retablo era, precisamente, subrayar el papel mediador de María.

Pero, además del milagro, en la representación de la Natividad se enfatiza la humildad de Cristo, para que esta sea la primera lección que ha de aprender el fiel para su propia justificación: Jesús nace pobre, en un portal, no en un palacio; apoyado directamente sobre el suelo o todo lo más en un humildísimo pesebre y no en un rico lecho; revestido de la casulla humana –que es materia deleznable, de ahí que esté completamente desnudo para que apreciemos precisamente su naturaleza humana con todos sus atributos–; y niño y no hombre ya plenamente formado –y por lo tanto falto de razón–. En su humildad, Jesús le

25 M^o-L. Lievens-De Waegh, art. cit., p. 211.

26 S. de Vorágine, op. cit., p.55.

27 Ibídem, p. 56.

28 Is 7, 14.

29 “¿Quién podrá transformar en puro al que fue concebido de germen impuro? Tú solo, el único concebido sin placer inundo e ilícito. En mi misma raíz y origen me encuentro infecto y manchado. Mi concepción es inmundada. Pero hay quien puede eliminar este trastorno: lo suprime el único que está libre de él” (San Bernardo, “En la vigilia de la Navidad. Serm. 4”, op. cit., 163).

30 “Ella, por ser madre, te engendró a Dios; y por ser virgen, mereció ser escuchada atentamente a favor tuyo y de toda la humanidad” (Ibídem, p. 129).

demuestra al fiel que viene para salvarlo, no para castigarlo³¹ y con esta fragilidad y pobreza le enseña al hombre carnal, el modo de conseguir su salvación, esto es: rechazando el deleite y haciendo penitencia³².

Pero además este cuerpo desprotegido –que aquí vemos dispuesto directamente sobre el suelo, transformado el heno e irradiando luz– es el verdadero cuerpo de Cristo que en el sacrificio del altar se transforma en el pan de vida³³; la cual es una reflexión muy interesante en un retablo dedicado a explicitar la redención y a la exposición perenne del Santísimo Sacramento. Por eso, el fiel debe familiarizarse con Él, como debe hacerlo con el Santísimo Sacramento, de ahí que en las *Meditaciones* se aconseje:

También tú que has tardado en visitar a tu Dios, arrodíllate y adora a tu Señor, y después a su Madre, y con reverencia saluda también al santo anciano José. Besa después los pies del niño Jesús, echadito en la cuna, y ruega a la Señora que le allegue a ti y te permita tomarle: recíbelo en tus brazos; no lo dejes tan pronto, y mira atentamente su rostro, y bésale con reverencia y deléitate en Él con mucha confianza. Esto puedes hacerlo porque vino para los pecadores y para salvar a los pecadores, conversó humildemente con ellos, y al fin se les dio de comida³⁴.

Este acercamiento amoroso del fiel al Niño es lo que justifica la presencia de personajes con trajes de la época, como los dos religiosos que se apoyan en el mirador, lo cual vuelve a mostrar la deuda que Cornielles tiene contraída con el arte flamenco, en el que es habitual la intercalación de este tipo de personajes en las escenas sagradas.

Detrás de ellos se hayan dos pastores, identificados por sus gaitas, un motivo frecuente en la representación de la Natividad y que da pie a los comentaristas para invitar al devoto a unírseles en la glorificación del Señor; o para insistir en que el anuncio del nacimiento se hizo a los humildes y no a los poderosos y que se hizo al pueblo judío, que sólo lo recibió parcialmente por medio de unos pocos pastores.

31 “Mas he aquí la última noticia del mundo: llega el Poderoso. ¿Adónde irás lejos de su aliento, adónde escaparás de su mirada? No huyas. No temas. No viene con ejércitos. No pretende castigar, sino salvar, y para que no digas también ahora: *Oí tu voz, y me escondí*, ahí lo tienes: niño y sin voz. El murmullo de los vagidos mueve más a compasión que a temor. Puede ser terrible para alguno, mas no para ti. Se hizo niño. La Virgen Madre envuelve sus tiernos miembros en pañales. ¿Y aún te da miedo? Reconoce por estos indicios que no llega para maniatarte y perderte, sino para salvarte y librarte” (Ibíd., p. 205).

32 “Qué hombre, si tuviera opción, no se escogería un cuerpo ya formado y una madurez intelectual, en vez de los comportamientos infantiles? ¡Oh Sabiduría, que brotas del misterio! ¡Oh encarnada e invisible Sabiduría! Y sin embargo, hermanos, este niño es el prometido desde tiempos antiguos por Isaías, el que sabría rechazar el mal y escoger el bien. Según esto, el deleite corporal es lo malo; en cambio, el sufrimiento es lo bueno. El Niño sabio, la Palabra aninada, elige el sufrimiento y reprueba el deleite” (Ibíd., p. 223).

33 La idea la encontramos también en san Bernardo: “Estos asnillos conocen a su amo y el pesebre de su Señor, donde encuentran heno exquisito, el mismo pan de los ángeles. El pan vivo que debía sustentar al hombre, pero como el hombre se ha vuelto asno, el pan se ha convertido en heno para que viva de él” (San Bernardo, “en la Circuncisión del Señor. Ser 3”, op. cit., p. 261).

34 *Meditaciones...*, p. 25.

Completan la escena dos mujeres, vestidas en traje de época. En principio, pudiéramos pensar que, al igual que los religiosos, se trata de dos fieles que nos invitan a la familiaridad amorosa con el Salvador. Sin embargo, el hecho de que se estén mirando entre ellas, y no para el niño y que una porte una bandeja con una tarrillos como si se tratara de un atributo y la otra tenga la mano derecha completamente rígida, me lleva a plantear la posibilidad de que representen a las dos parteras Zebel y Salomé³⁵; lo cual, sería una nota iconográfica más que estaría reforzando el discurso de la virginidad ya indicado por la presencia de Isaías y las referencias a las *Revelaciones*.

La Natividad de orensana difiere substancialmente. La representación queda restringida al Misterio, pero sin las citas a santa Brígida, de ahí que san José ya no porte la vela encendida y se le represente adorando al niño, con lo que también se perdió el efecto de pautar temporalmente la narración. Jesús se dispone sobre un pesebre que posee un carácter simbólico de altar. Igualmente se ha suprimido la figura de Isaías y del grupo del fondo sólo restan los dos pastores, que ahora también se convierten en adoradores y ya no llevan la gaita. A ellos se ha añadido una tercera figura, esta femenina.

El episodio que sigue en la liturgia a la Natividad es el de la *Circuncisión* (Fig. 2). San Bernardo ya destacaba los dos hechos principales que ella implica: es el momento en que a Jesús se le impone el nombre del Salvador y en el que inicia su labor redentora al derramar por primera vez su sangre inocente³⁶.

En la escena del retablo, Corniellas vuelve a enfatizar el carácter narrativo componiéndola con gran número de figuras. En el centro del primer término, el mohel – que lleva puestos unos quevedos para ver mejor físicamente y al tiempo para mostrar que no ve espiritualmente³⁷– se apresta con un cuchillo de pedernal de buen tamaño a realizar la ceremonia. El Niño está sobre el ara –que una vez más nos hace un guiño sacrificio del altar– desnudo y sostenido por una anciana, que posiblemente represente a santa Ana. Hasta aquí, la imagen podría llevar al fiel a iniciar una reflexión, como se propone en las *Meditaciones*³⁸, sobre la sangre inocente que va a derramar el Niño para salvarle, pero además –teniendo en cuenta el tamaño y la forma del cuchillo– puede profundizar emocionalmente, como en las *Meditaciones*, compadeciéndose del dolor de Jesús, pues la compasión era en la Edad Media un medio básico para alcanzar la propia redención. De hecho, la mujer que lo sostiene en brazos parece estar compungida.

35 El tema aparece recogido también en *La Leyenda dorada* (op. cit., p. 54) y, aunque no es frecuente, también aparece representado en el centroeuropeo. Por ejemplo en la Natividad del Maestro de Flémalle (Dijon, Musée des Beaux-Arts) y en la de Jacques Daret (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

36 “Y nos parece estupendo que, al circuncidar al niño que nos ha nacido, se le llame Salvador, porque ya comienza aquí a realizar nuestra salvación derramando por nosotros su sangre inocente” (San Bernardo, “En la Circuncisión del Señor, Ser. 1”, op. cit., 249). Las *Meditaciones* repiten las mismas ideas: “Dos cosas, a cada cual más grande sucedieron este día. La una, el haberse manifestado el nombre de salud [...]. La segunda cosa que sucedió este día fue el comenzar hoy el niño Jesús a derramar su sacratísima sangre por nosotros. ¡Que pronto principió a padecer por nuestro amor! (*Meditaciones*..., pp. 39-40).

37 Él es la contrafigura de Juan en el Jordán, quien, reconociendo a Cristo, le dice que no es digno de bautizarle.

38 *Meditaciones*, p. 40.

Las otras dos figuras del primer término demuestran su piedad y enseñan al fiel que el comportamiento adecuado debe de estar regido además por la humildad y la discreción, pues, una –san José– no sólo se quita respetuosamente el sombrero sino que evidencia, en sus pies descalzos, que abraza la pobreza y la humildad; la otra –María– muestra su discreción, interiorizando los acontecimientos y registrándolos en su corazón, al abstraerse. Ella porta además un paño y un jarro de agua, que pueden aludir –como sucede en las representaciones flamencas de la Virgen de la Humildad, de la Anunciación y de la Natividad³⁹– a los dolores que padecerá Cristo para purificar a la humanidad; pero, en este contexto de la circuncisión, la alusión más directa es a la nueva y espiritual purificación que supone el bautismo, frente a la cruenta de la ley de Abraham, y, en este sentido, debemos recordar que María es la Divina Esposa, es decir, la Iglesia que ofrecerá el nuevo sacramento.

Este respeto y decoro lo pierden las figuras del segundo término, que no atienden a la ceremonia e incluso las dos del extremo derecho, muestran su comportamiento impío y vicioso al conversar, lo cual es más grave si tenemos en cuenta que una porta el tórah. Ello lleva a la enseñanza que encontramos en san Bernardo de que no nos sentemos con impíos⁴⁰ y a la necesidad que tiene el fiel de someterse a una circuncisión espiritual:

Para nosotros ha cesado aquella circuncisión corporal, y en su lugar tenemos el bautismo que confiere mayores gracias y causa menor pena; pero debemos practicar la circuncisión espiritual, y desprendernos de todo lo superfluo abrazando la pobreza, tan recomendada en esta circuncisión [...] también debe extenderse la circuncisión espiritual a todos los sentidos de nuestro cuerpo, refrenando la vista, el oído, el gusto y el tacto y, sobre todo, la lengua. La locuacidad es el peor de los vicios, y odioso y desagradable a Dios y a los hombres, por lo que debemos hablar poco y de cosas útiles. El hablar mucho es señal de inconstancia y flojedad, por eso el silencio es tan preciosa virtud⁴¹.

La escena homónima de Ourense carece de todas estas invitaciones a la meditación. El mohel, que no lleva ni lentes ni cuchillo, se limita a levantar al Niño ofreciéndolo sobre el altar y a la ceremonia asisten devotamente otros oficiantes, la Virgen y san José.

La *Epifanía* es la siguiente escena (Fig. 3). Su significado aparece claro en las *Meditaciones*:

Hoy ha sido recibida la Iglesia por Jesús en la persona de los Magos, que eran gentiles, porque la Iglesia fue formada de gentiles. En el día de su nacimiento se apareció a los judíos, representados en los pastores, los cuales, excepto unos pocos, no le recono-

39 C. J. Purtle, art. cit., p. 177.

40 “Propóngase cada cual, en este día de prudencia, huir de este mundo perverso diciendo con el profeta: Detesto la banda de malhechores, no tomo asiento con los impíos” (San Bernardo, “En la Circuncisión del Señor, Serm. 3”, Op. cit., p. 265).

41 Ibídem, 41-42.

cieron ni recibieron su doctrina; más hoy se manifiesta a los gentiles, y la congregación de estos es la Iglesia de los escogidos, por lo cual la fiesta de hoy es con propiedad la gran festividad de la Iglesia y de los fieles cristianos⁴².

En cuanto a la iconografía de esta primera ‘manifestación’ de Jesús, Cornielles vuelve a sorprender con novedades, puesto que duplica la escena representando en el lado izquierdo la adoración de los reyes y en el derecho el ángel que les enseña el camino de vuelta y, sobre él, en una especie de mirador, una figura que ejemplifica el papel devoto que debe tener el fiel como espectador del misterio⁴³.

Eso sí, la escena de la adoración es bastante tópica: María sostiene al Niño desnudo, que acoge afablemente al rey más anciano que se arrodilla. De pie esperan su turno los otros dos. Como es común a estas alturas del siglo XVI, cuanto más en un artista centroeuropeo, Baltasar se representa de raza negra, joven y, por ello, lleno de gallardía, lo que se manifiesta en el gesto de llevarse la mano a la cadera y en su vestimenta. Está además acompañado por un paje, también negro, lo cual incrementa la nota exótica y hace a la escena, si cabe, más ‘maravillosa’. De este modo se resaltan dos de los puntos de meditación que desde san Bernardo se asocian a ella: la humildad de Cristo, mostrando su verdadera humanidad y toda su pobreza –de ahí que se figure desnudo y carente de toda riqueza terrenal– y la fe de los reyes, que, procedentes de una tierra lejana, a pesar de encontrarse con un Niño pobre y humilde, creen en Él y le hacen ofrendas como Dios, rey y hombre.

Por lo que respecta a la presencia del ángel y a la del espectador, nos lleva a la enseñanza de san Buenaventura:

Tampoco tú te resistas al fulgor de este astro que orienta y te precede en el camino, sino que, convertido en compañero de los santos Reyes, acoge la Escritura de los judíos, que da testimonio de Cristo, y escapa a la maldad del engañoso rey. Con oro, incienso y mirra rinde homenaje a Cristo Rey, como verdadero Dios y verdadero hombre, y, con las primicias de las gentes que serán llamadas a la fe, adora al Dios humilde que yace en la cuna, anúncialo y aláballo, para poder ser advertido en sueños de no imitar la soberbia de Herodes y regresar a tu patria sobre las humildes pisadas de Cristo⁴⁴.

En Orense la escena se centra en la Adoración de los Reyes, no representándose ni el ángel, ni el fiel y sí figurando a San José. Su supresión, como en Lugo, es frecuente en obras realizadas al inicio del segundo tercio del siglo XVI, aunque hemos de esperar

42 *Meditaciones*, p. 43.

43 Cabe la posibilidad de que esta figura represente a Herodes, sin embargo, el gesto de contrición con la mano derecha sobre el corazón me lleva a creer que estamos ante la representación de un devoto, pues nos recuerda a una figura que encontramos en el último término de la *Adoración de los Reyes* de Hugo van der Goes, antiguamente en el Colegio del Cardenal de Monforte, o, todavía mejor, a otra que se asoma a una ventana en la *Adoración de los Reyes* de Fernando Gallego para Arcenillas.

44 San Buenaventura, *El Árbol de la Vida*, en Julio Gómez Chao y J. Sanz Montes(ed.), *Experiencia y Teología del Misterio*, Madrid, 2000, p.192.

a Pacheco para que su no presencia esté codificada en la tratadística hispana⁴⁵.

La epifanía es la primera manifestación de Jesús por la que se da a conocer “como hombre verdadero, dejándose ver en el regazo de su madre”⁴⁶. El *Bautismo* (Fig. 3) es la segunda en “la que el testimonio del Padre lo señala como verdadero Hijo de Dios”⁴⁷,

pero además es el momento en que instaura el sacramento del bautismo, que limpia el pecado original, por lo que también es visto como el momento en que Cristo se esposa con la Iglesia, bien en su conjunto o bien con el alma de cada fiel individualmente⁴⁸.

Nuevamente Cornielles se muestra conocedor de las novedades iconográficas flamencas. Quizá lo más significativo sea la importancia que adquiere el paisaje, cuanto más teniendo en cuenta que se trata de una obra escultórica, y que nos trae a la memoria obras homónimas de Gérard David (*Tríptico del Bautismo de Cristo*, Brujas, Musée Groeninge, ca 1508) o de Joachim Patinir (*Paisaje con Bautismo de Cristo*, Viena Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, ca. 1521-1524), en que este tratamiento del paisaje pudiera transmitir la unión del hombre “à la nature en un sacrement qui, précisément, dépend pour son accomplissement des ressources de la nature, en l’occurrence de l’eau vive”⁴⁹, ya que como recoge san Buenaventura de Beda “El Salvador quiso ser Bautizado por Juan para mostrar un ejemplo de justicia perfecta y conferir fuerza regeneradora a las aguas por contacto con su carne limpiísima”⁵⁰.

Como en el cuadro de Gérard David, se representa a un ángel que sostiene un paño⁵¹ y, como en la escena de Patinir, el manto de Cristo se dispone en un árbol, aunque en Lugo está colgado de una rama seca, una posible alusión a la muerte introducida por el pecado original y desterrada por Cristo en el bautismo. Esta lectura parece confirmarla el que en el arranque del tronco del árbol haya un agujero del que está saliendo una serpiente⁵².



Figura 3. Cornielles de Holanda, *La Epifanía y El Bautismo*. Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

45 J.A. Rivera de las Heras, “El tema de la Epifanía y su representación en el arte zamorano” en *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas*. Zamora, 2007, 103.

46 San Bernardo, “En la Epifanía del Señor. Serm. 2”, op. cit., p. 285.

47 Ibídem.

48 *Meditaciones*, p. 40.

49 M. Wynn Ainsworth, “Gérard David” en *Les Primitifs flamands...*, p. 489.

50 San Buenaventura, *Op. cit.*, p. 194.

51 El carácter divino de la escena estaría todavía reforzado por la representación de sendos querubines flanqueando el bautismo de Cristo.

52 En el cuadro citado de Patinir se representaban junto al árbol seco unos cardos y unas lagartijas, interpretados como una alusión a la Pasión de Cristo (Véase A. Wied, A. Hoppe-Harmoncourt y M. Strolz, “Paisaje con el bautismo de Cristo” en A. Vergara (ed.) *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, Madrid, 2007).



Figura 4. Cornielles de Holanda, *Discurso del Pan de Vida*, y *La Transfiguración*. Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

Nuevamente el tenor del relieve del retablo orensano es completamente distinto. El paisaje ha perdido importancia y se suprimieron el ángel, los querubines y el árbol. Por otra parte, la propia representación del bautismo pierde el naturalismo y el carácter narrativo que poseía la obra lucense e, incluso, la mayor impericia del artista le lleva a incurrir en obvias desproporciones entre el Bautista y Jesús.

Para san Bernardo, las Bodas de Caná es la tercera manifestación de Cristo en la que “se muestra como verdadero Dios, a cuya voluntad se transforma la naturaleza”⁵³. Pero además dicha transformación es un anuncio de la Eucaristía, lo cual justifica su plasmación en el retablo⁵⁴, cuanto más el episodio también evidencia el papel mediador de María⁵⁵ que, recordemos, es otro de los puntos fuertes del programa iconográfico.

La siguiente escena no aparece representada en los retablos coetáneos. Chamoso la identifica como “Jesús entre los apóstoles”⁵⁶ y Vila Jato como “Jesús y sus discípulos”⁵⁷, pero creo que puede concretarse en el *Discurso del Pan de Vida* (Fig. 4):

Otra vez que enseñaba en la Sinagoga cosas muy espirituales, algunos de sus discípulos, hombres sobradamente carnales, no entendiéndolas, se apartaron de Él. Entonces dijo el Señor a los doce discípulos: Y vosotros ¿no os queréis ir también? Entonces San Pedro, respondiendo por sí y por los otros le dijo: Señor, “¿a quién iremos? Tú tienes palabras de vida eterna” [...] mira con cuánta potestad hablaba [Jesús] y enseñaba la verdad, no cuidándose del escándalo de los perversos e insipientes. De todo lo cual se ha de notar: primero, que por el escándalo de otros no nos hemos de apartar del camino de la justicia; segundo, que debemos tener más cuidado en la pureza interior, que de la puramente exterior, lo cual enseñó también más expresamente el Señor en San Lucas, tercero, que debemos vivir tan espiritualmente, que las palabras del Señor no nos parezcan extrañas y duras, como aquellos discípulos que al decirles Cristo: “si no comiereis la carne del Hijo del hombre y no bebiereis su sangre, no tendréis vida en vosotros”, no pudieron oírlos, y se apartaron de Él; pero nosotros, al contrario, reconocamos que sus “palabras son palabras de vida eterna”, a fin de que permaneciendo unidos a los doce, sigamos al Señor perfectamente⁵⁸.

53 San Bernardo, “En la Epifanía del Señor. Serm. 2”, *op. cit.*, p. 285.

54 Este episodio no aparece representado en el retablo de catedral de Ourense.

55 San Bernardo, “Después de la octava de la Epifanía. Serm. 2”, *op. cit.*, 333. Este sermón aparece recogido en las *Meditaciones*.

56 M. Chamoso Lamas, “El escultor Cornielles de Holanda”, *Abrente*, p. 25.

57 M^a. D. Vila Jato, *art. cit.*, p. 25.

58 *Meditaciones...*, p. 211.

De ahí que, Cornielles represente a Cristo rodeado de sus discípulos y ponga especial énfasis en destacar la palabra, dotando a Jesús y alguno de ellos con un libro y que figure a otros dos –uno con evidentes signos de ceguera que, empero, conduce al otro– escandalizándose y abandonando la reunión. Además, otra figura en medio del grupo y vestida en traje de época, parece meditar sobre los acontecimientos, y muestra al fiel el modo de actuar desde parámetros espirituales: “permanecer unido a los doce y seguir al Señor perfectamente”⁵⁹.

Por otra parte, “el discurso del Pan de Vida” tiene un claro trasfondo eucarístico, por lo cual su plasmación era adecuada en un retablo que ensalzaba el Santísimo Sacramento.

La *Transfiguración* es el siguiente episodio figurado (Fig. 4). Las *Meditaciones* dicen:

Tomando el Señor a tres de sus discípulos, subió con ellos al monte Tabor, y se transfiguró delante de ellos, mostrándoseles glorioso. Llegaron también allí Moisés y Elías, y hablaban con el Señor acerca de la Pasión que había de sufrir. Decíanle: “Señor, no conviene que tú mueras, pues una gota de tu sangre basta para redimir a todo el mundo”. Mas Jesús les respondía: “El buen Pastor pone su vida por sus ovejas y esto conviene que yo lo haga”. Se apareció allí el Espíritu Santo en figura de una nube resplandeciente, desde la cual se dejó oír la voz del Padre que decía: “Este es mi Hijo muy amado, en quien he puesto todas mis complacencias; escuchadle”. Y los tres discípulos cayeron en tierra, y cuando volvieron en sí no vieron sino al Señor”⁶⁰.

La iconografía del altorrelieve lucense se ajusta a este texto. En primer lugar, para subrayar que Cristo conversaba sobre su pasión con Elías y Moisés, representa al primero enumerando con los dedos en un gesto expositivo propio de la retórica, mientras que el segundo muestra las tablas, las cuales, más que como su atributo, actúan aquí como símbolo de la Antigua Ley. De este modo se está atestiguando que en el Salvador se consuma esta y las predicciones de los profetas, y, consecuentemente, se predicen su pasión y su resurrección⁶¹.

Por otra parte, también se representa la nube resplandeciente a través de la cual se apareció el Espíritu Santo y desde la que se oyó la voz del Padre. Aunque, quizá, el rasgo iconográfico más sorprendente sea la colocación de Santiago en el lugar de privilegiado flanqueado por Pedro y Juan⁶², lo que se justifica por el hecho de haber sido este apóstol el fundador de la sede lucense. Además, Juan aparece portando el libro de su evangelio, algo

59 Todavía se conservan talladas en sendos netos dos alegorías. Una obviamente representa a la Justicia, como denota su larga espada, que invita, para resucitar con Cristo, a no apartarse del camino de las virtudes de la que ella es compendio; mientras que la otra –de rasgos claramente cadavéricos y con un pie apoyado en una bola y el otro encadenado a un lastre– muestra a los carnales preocupados únicamente por los bienes mundanos otorgados por la fortuna, cómo estos sólo conducen a la muerte.

60 *Meditaciones*...p. 219.

61 San Buenaventura, op. cit., p. 195-196.

62 La misma disposición, incluida la colocación de Santiago de espaldas, la encontramos en la *Transfiguración* del Beato Angélico.

excepcional en la representación del tema, pero que contrapuesto a las tablas de Moisés, plasma la idea de que el Redentor vino a completar la vieja ley con la promulgación de la nueva.

La representación de la *Santa Cena* (Fig. 5) ocupaba un lugar de privilegio, dispuesta en la predela debajo del expositor, pues ella representa a “Jesús, pan consagrado”:

Sin duda, entre todos los acontecimientos de Cristo merece especial recuerdo el dignísimo convite final de la Cena Santísima en la que fue preparado no sólo el cordero pascual que “quita el pecado del mundo” bajo la especie de pan [...] Encantadora su liberal generosidad al dar a aquellos primeros sacerdotes y en consecuencia a toda la iglesia y al mundo, su santísimo Cuerpo y verdadera sangre como alimento y bebida, aquello que iba a ser el sacrificio agradable a Dios y precio incomparable de nuestra redención, para que constituyese nuestro viático y sustento⁶³.

De ahí que Corniellies eligiera el momento en que Jesús bendice el cáliz, mientras los apóstoles parecen todavía discutir sobre el anuncio realizado previamente de la traición. Se singularizan por su actitud Judas, que, aislado en su egoísmo, se despreocupa de Jesús y tiende sus manos hacia un sirviente, Juan, recostado sobre el pecho de su maestro, y Pedro, que gesticula vivamente. Se representan así tres modos de vida: pasiva, contemplativa y activa⁶⁴, de las cuales sólo la primera es reprochable. Por otra parte, el escultor vuelve a utilizar la anécdota, lo que le lleva a introducir, además del adolescente que atiende a Judas, a dos sirvientes niños, uno de los cuales porta un enorme pan y se sitúa al lado de jarro de vino, con lo que se hace una alusión a las dos especies. Finalmente, se representa en primer término un perro, que es un símbolo del celo cristiano que combate a la malicia simbolizada por un gato, aunque, aquí, este no se representa y el perro se convierte en un mero detalle anecdótico, cuya gracia reside en lo atento que está a la conversación entre dos apóstoles esperando recibir algo de comida. Nuevamente Corniellies utiliza la narración minuciosa para lograr verosimilitud.

La última cena de la catedral orensana es mucho más convencional. También se ha elegido el momento de la bendición, en este caso del pan, pero ahora los apóstoles se disponen circularmente en torno a la mesa. No se representan ni los sirvientes, ni el perro, ni el jarro de vino y a Judas se le singulariza por la bolsa con los dineros.

La Crucifixión corona todo el conjunto. Supone la consumación de la Redención, pero también es la imagen simbólica del sacrificio del altar que se reitera en cada Eucaristía, en la que Cristo, siguiendo la teología escolástica, es a la vez sacerdote y víctima. Como recoge san Buenaventura, este sacrificio tiene un doble cometido: aplacar la ira divina y conmover al fiel para que alcance su justificación:

Contempla, pues, Señor Padre Santo, [...] observa esta víctima bendita que te ofrece nuestro Pontífice por nuestros pecados, “y renuncia a lanzar el mal contra tu

63 San Buenaventura, op. cit, p. 198.

64 “Por Pedro están significados aquellos que se dedican a la vida activa y por Juan los contemplativos, como dice San Agustín” (*Meditaciones...*p. 373).

pueblo”. Igualmente tú, hombre redimido, considera quién, qué grande e importante es aquel que pende de la cruz por ti. Su muerte da vida a los muertos, su pérdida es llorada por cielos y tierra, y hasta las piedras, como por natural compasión, se parten. ¡Oh corazón humano, eres más duro que cualquier roca si el recuerdo de esta víctima propiciatoria no te sacude con temor, no te envuelve en compasión, no te llena de arrepentimiento, ni te entenece de devoción”⁶⁵.

Cornielles representa un Calvario completo, lo que permite al fiel meditar no sólo sobre los episodios concretos de la pasión⁶⁶, sino sobre todos ellos al añadirse unos ángeles portando las ‘arma christi’. Estas son recordatorios de los dolores que padeció Cristo por la salvación de los hombres y le muestran al devoto, con motivo de buscar su compasión, lo padecido por él; además de ser los méritos que Cristo puede presentar ante el Padre para obtener el perdón de los pecados. Como la Crucifixión, estas armas poseen también un valor eucarístico, de ahí que sea frecuente en el arte flamenco su representación acompañando al varón de Dolores en la Misa de San Gregorio, uno de los temas utilizados para demostrar la presencia real de Cristo bajo las dos especies; lo que es importante en un retablo dedicado a la exposición del Santísimo Sacramento.

Precisamente, la escena siguiente, la *Lamentación* (Fig. 5) sobre el cuerpo de Cristo, es el momento del recuento de las heridas y, consecuentemente, el de la máxima compasión de María, compasión por la que se convierte, a partir de san Bernardo, en corredentora y principal intercesora; pero también es el momento de la presentación al Padre de la víctima para que Él igualmente las reconozca y se aplaque:



Figura 5. Cornielles de Holanda, *La Santa Cena* y *La Lamentación* Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

Verifica, pues, clementísimo Padre, la túnica de tu hijo predilecto, que la envidia de los hermanos según la carne, como un animal feroz, ha devorado, pisoteando furiosamente su vestido, manchándolo de sangre, dejándolo hecho solamente cinco lastimosos jirones. Este es, Señor, aquel vestido que el joven dejó espontáneamente entre las manos de la meretriz de Egipto, o sea, de la Sinagoga, prefiriendo ir a parar a la

65 San Buenaventura. El árbol de la vida 208-209.

66 La ignominia de ser crucificado entre dos ladrones y la desolación de María a los pies de la cruz y, por el contrario, la actitud de Jesucristo perdonando a sus ofensores, prometiendo la salvación al buen ladrón y confortando a su madre (San Buenaventura, op. cit, pág. 208).

cárcel de la muerte, privado del manto de la carne, antes que conseguir glorias terrenas consintiendo a la llamada de la adúltera plebe. [...] También tú, piadosísima Señora, observa aquella santísima vestidura de tu amado Hijo, tejida dentro de tus castísimos miembros por el arte del Espíritu Santo, e intercede propicia junto a él por nosotros, que recurrimos a ti, para merecer “escapar de la ira inminente”⁶⁷.

Nuevamente Cornielles se vuelve a mostrar al día de las novedades iconográficas. Así, Cristo está depositado sobre el sudario en el suelo y no sobre el regazo de su madre, con lo que se han eliminado las primigenias interferencias medievales con el tema de la Piedad que todavía estaban presentes en el relieve del Retablo de la Catedral orensana e, incluso, en la entonces recientemente instalada Lamentación de Miguel Perrin de la capilla de Mondragón. Alrededor de este Cristo lleno de serenidad se disponen los siete personajes codificados ya en los relatos medievales del descendimiento⁶⁸. También es frecuente la representación del solícito cuidado de Juan sosteniendo a la Virgen, que evidencia su mutua adopción tras haberlos unido Jesús a los pies de la Cruz⁶⁹, y la colocación de María Magdalena, identificable por el tarro de ungüentos, a los pies de Cristo. De este modo, los personajes principales están en el lado derecho de la composición, mientras que al otro se disponen María Salomé, María Cleofás, Nicodemo y José de Arimatea. Estos dos no están diferenciados por su fisonomía, barbada e imberbe, pero sí por sus vestiduras y sus atributos: la corona de espinas y el bastón. La corona, que es una de las principales armas de la Pasión que convierte a Cristo en Redentor, le recuerda al fiel, en pos de su compasión, que Él es su Rey y su Dios y que se sometió por salvarlo “a más humillaciones que el más ínfimo esclavo”⁷⁰. Finalmente, en este discurso compasivo, las dos Marías son una obvia explicitación del dolor purificador mediante el recurso a lágrimas que tanta importancia desempeña en la devoción penitencial moderna, aunque en este caso esté todavía teñido con los recuerdos de las lloronas medievales.

El programa cristológico concluye con las tres escenas del misterio de la glorificación. La primera, hoy pérdida y de la que se conserva tan sólo el Adán arrodillado, mostraría cómo Jesús vence al autor de la muerte y libera a sus cautivos:

Concluida, pues, la lucha de la Pasión, y creyendo el sanguinario dragón y rabioso león haber obtenido la victoria sobre el Cordero muerto, comenzó sin embargo a resplandecer en el alma que descendía a las profundidades la potencia de la Divinidad y nuestro fortísimo “León de la tribu de Judá”, surgiendo contra aquel “fuerte y bien armado”, le arrancó la presa. Y, rompiendo las puertas del Infierno, encadenó a la serpiente y, “despojados los Principados y Potestades, los exhibió públicamente incorporándolos a su cortejo triunfal”. Pues el mismo Cristo al Leviatán “le pescará

67 San Buenaventura, op. cit., p. 210.

68 Von Simson, Otto G. : “Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross”, *The Art Bulletin*, 1953, p. 10.

69 *Ibidem*, p. 11.

70 San Buenaventura, op. cit., 204.

a anzuelo, taladrará con un gancho su quijada”, porque aquel ser que no tenía ningún derecho sobre la cabeza, a la que acometió, perdió el derecho que parecía tener sobre los miembros⁷¹.

Como en el Retablo Mayor de Sevilla, en la escena se representaría a Cristo delante de las fauces abiertas de Leviatán, dentro de las cuales estaría, precisamente, la figura de Adán que ha llegado hasta nosotros, pues:

En aquel mismo momento hizo su entrada en el infierno el que es verdaderamente el Rey de la Gloria. Con la luz que de Él emanaba disipáronse las tinieblas que en aquel lugar reinaban. El recién llegado dirigióse a Adán, estrechó le su mano derecha con la suya y le dijo: “La paz sea contigo y con todos aquellos de tus hijos que fueron fieles conmigo”⁷².

En la *Resurrección* (Fig. 6), Jesús, “después de haber vencido al vencedor de la muerte, venció a la muerte misma y nos abrió el ingreso a la eternidad”⁷³, lo que constituye la base de la fe cristiana, pues, como dice San Pablo: “Si se predica que Cristo ha resucitado de entre los muertos ¿cómo andan diciendo algunos entre vosotros que no hay resurrección de los muertos? Si no hay resurrección de los muertos, tampoco Cristo resucitó. Y si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación, vacía también vuestra fe”⁷⁴. Los cristianos son por consiguiente “alter Christus” y consiguen esta facultad gracias al pan de vida, de ahí que sea frecuente en los retablos del siglo XVI que este episodio se coloque sobre el sagrario.



Figura 6. Cornielles de Holanda, La Resurrección y La Ascensión Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

Frente al autor del Retablo Orensano, que dispone a Jesucristo en tierra delante del sepulcro y acompañado por seis soldados romanos de los cuales tres están completamente dormidos, Cornielles se muestra una vez más mucho más al día en su iconografía: Cristo resucita saliendo del sepulcro “en virtud de su propio poder”⁷⁵, de modo que “rasgó las entrañas del sepulcro, el que no quiso bajar de la cruz. Nuestros enemigos juzgarán si

71 Ibídem, 213.

72 Santiago de Vorágine, op. cit, p. 234.

73 San Buenaventura, op. cit, p. 214.

74 I Cor 15, 12-14.

75 Santiago de Vorágine, op. cit., p. 228

esto es lo más extraordinario: ellos que habían sellado la losa, y asegurado con guardias la vigilancia del sepulcro”⁷⁶ – de ahí que se suspenda en el aire, asombrando a dos de los soldados custodios, mientras que otros dos permanecen todavía dormidos, lo que introduce un carácter de temporalidad y de concreción anecdótica que refuerza la verosimilitud; resucita, además, milagrosamente “en estado de bienaventuranza, dejada ya a un lado la debilidad anterior de su condición humana”⁷⁷ –por lo que aparece irradiando luz– y lo hace “realmente, o sea volviendo a la vida con su cuerpo integro”⁷⁸ – en el que todavía son visibles las cinco yagas⁷⁹– y, finalmente, “resucitó airosamente, con éxito, provecho y utilidad, con sus objetivos cumplidos[...]. Este es el sentido profético de estas palabras de la Escritura: el león ha salido de su cueva y se ha puesto en marcha como vencedor de las naciones”⁸⁰–de ahí el banderín.

Finalmente, la *Ascensión* (Fig. 6) “es la cumbre y plenitud de las demás solemnidades, el broche de oro del largo peregrinar de Hijo de Dios. El mismo que bajó es el que sube hoy por encima de los cielos, para llenar el universo”⁸¹ y “es una garantía de nuestra ascensión futura, puesto que, como cuerpo suyo que somos, esperamos reunirnos con Él, que es nuestra cabeza”⁸². Para representar esta escena que muestra la plenitud de la fe, Corniellles nuevamente se muestra original. Es cierto que recurre a la convención de mostrar sólo los pies de Cristo y estos, además, rodeados por la nube para expresar que Él asciende “poderosamente, puesto que lo hizo con su propio poder y con sus propias fuerzas”⁸³ y hace sólo presentes en la escena a los apóstoles – por cierto, a diez–, que hincan la rodilla en el suelo⁸⁴, pero los dispone en un pormenorizado paisaje repleto de olivos para remitir al escenario real del monte en que tiene lugar el hecho –con lo cual Corniellles juega una vez más con el detalle como prueba de verosimilitud, mostrando un sentido pictórico del paisaje– y destaca a Juan, que no sólo aparece de testigo que da fe redactando su evangelio⁸⁵, sino que incluso lo singulariza acompañándolo de su atributo, el águila,

76 San Bernardo, En la resurrección del Señor, Sermon 1., op. cit., p. 73.

77 Santiago de Vorágine, op. cit., p. 228.

78 *Ibidem*, p. 229.

79 “Dice Beda que Cristo quiso conservar las cicatrices por cinco razones. He aquí las propias palabras de este santo doctor: conservó sus cicatrices, y las conservará hasta el día del juicio, para confirmar la verdad de su Resurrección; para mostrarlas a su Padre al interceder a favor de los hombres; para que los buenos vean a través de ellas cuán misericordiosamente fueron redimidos; para que los réprobos reconozcan cuán justamente han sido condenados; y, por último, para mostrarlas eternamente como triunfal trofeo y credencial de su victoria”. *Ibidem*, p. 304.

80 *Ibidem*, p. 228.

81 San Bernardo, “En la Ascensión del Señor, Sermon 2”, op. cit., p. 139.

82 Santiago de Vorágine, op. cit., p. 307.

83 *Ibidem*, p. 302.

84 “El remate de tu túnica sin costura, Señor Jesús, y la plenitud de nuestra fe, pide ahora que te eleves por los aires a la vista de los discípulos, como dueño y Señor del firmamento. De este modo quedará patente que eres el Señor del mundo, porque llenas totalmente el universo. Y merecerás con pleno derecho que ante ti se doble toda rodilla en el cielo, en la tierra, en el abismo, y toda boca proclame que tú estás en la gloria y a la diestra de Dios Padre” (San Bernardo, “En la Ascensión del Señor, Sermon 2”, op. cit., p. 141).

85 “Este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y que las ha escrito, y nosotros sabemos que su testimonio es verdadero” (Jn 21,24).

que a la vez se convierte en un guiño para que el devoto se eleve a la contemplación de la gloria en la que debe tener depositada toda su esperanza.

A los cuatro evangelistas que recogen la Nueva Ley se los representa, como ya hemos dicho, en la predela, y a los apóstoles, encargados de la difusión de la fe, sobre las columnas, pues unos son la base y los otros las columnas de la Iglesia, mientras que el carácter jerárquico de esta y el sometimiento al papa de Roma estaría enfatizado por la colocación de Pedro y Pablo flanqueando el Santísimo Sacramento (Fig. 2).

Finalmente, presidiendo el Retablo, se representa a María como la mujer apocalíptica –de ahí el escabel selénico (Fig. 7)– y, por ello, como la Madre del Redentor, lo cual se explicita mostrándolo en su regazo portando la cruz. Precisamente, por ser madre del Salvador, María se convierte en la principal intercesora, por lo que en la cenefa de su túnica se lee: O MATER DEI MEMENTO NOBIS, IHS; una inscripción pareja a la que en las Horas de Brujas (ca. 1400)⁸⁶ llevaba en una banderola el donante. En este caso los donantes son un hombre y una mujer, que se disponen a los pies de la Virgen, al igual que encontramos al mecenas del retablo de la Catedral de Oviedo⁸⁷. La colocación del donante en medio de una escena religiosa era frecuente en el arte flamenco y podría encarnar “el alma del individuo en contemplación, que a la espera del juicio final, participa a título provisional de la beatitud celeste”⁸⁸. Que la escena se desarrolle en un entorno celeste viene además sugerido por la representación de la coronación de la Virgen, motivo que también encontramos en La Virgen del Canciller Rolin⁸⁹. Por otra parte, la actitud individual del donante debería de identificarse con la beatitud universal de todos los creyentes, unidos en la adoración de Nuestra Señora y del Salvador, de modo que todos y cada uno repiten la misma oración que encontramos en el manto de la Virgen. Con ello, el retablo terminaba de satisfacer a la perfección la finalidad de su ejecución: poner ante los ojos del fiel la Historia de la Redención, para que este, compadeciéndose de los padecimientos que supuso y participando del pan de vida, consiguiera, con la mediación de la Virgen María, su salvación.



Figura 7. Cornielles de Holanda, *Virgen de la Misericordia y Coronación de la Virgen* Antiguo Retablo Mayor de Lugo.

86 “O mater dei memento mei: o bone Jhu” (Rouen, Bibliothèque municipale, ms 3024 (Leber ms 137). Ff. 12v-13) cit. C. Reynolds, “Reality and Image: Interpreting Three Paintings of the *Virgin in an Interior* Associated with Campin” en S. Foister and S. Nash (ed.) op. cit, p. 185.

87 J. Barroso Villar, “En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo”.

88 C. Stroo et M. Smeyers, “Hubert et Jean Van Eyck” en *Les Primitifs flamands...*, pp. 306-308.

89 *Ibidem*, p. 308.